

Historie równoległe, zbieżne, przeciwstawne

Teatr dramatyczny w filmie jako alternatywa
i dopełnienie fabuły

PIOTR DOBROWOLSKI

Kategoria teatralności jest zazwyczaj łączona ze sztucznością, inscenizowaniem sytuacji i odgrywaniem ról. Stosowana w opisach związanych z wytwarzaniem fikcji, udawaniem, przerysowaniem i działaniem na pokaz, w potocznym polu semantycznym jest kojarzona negatywnie. Fakt ten, wobec coraz wyraźniejszej dominacji szerszej, otwartej kategorii performatywności, przekłada się także na sposoby użycia pojęcia teatralności w odniesieniu do różnych dziedzin kultury, twórczości artystycznej i jej krytyki, polityki i innych obszarów życia społecznego. Przeciwstawiana prawdzie i naturalności teatralność, która z samą praktyką teatralną nie zawsze musi mieć wiele wspólnego, znajduje zastosowanie w ramach fachowego, dyskursu estetycznego dotyczącego sztuki¹, filmu, a nawet teatru. Przyjrzenie się historii jej zastosowań skłania do zastanowienia nad inną, bliźniaczą jej kategorią, którą można określić jako „filmowość”. Pytanie o nią wydaje się szczególnie istotne wobec pojawiających się od ponad wieku, a wcale nie słabnących związków różnych sztuk z filmem.

Niemal od początku współistnienia sztuki teatralnej i filmowej jako dwóch odrębnych rodzajów twórczości artystycznej istniały wzajemne zależności pomiędzy praktyką każdej z nich. Wiadomo przecież, że spektakl teatralny może mieć charakter „filmowy”, a film – mniej lub bardziej „teatralny”². Równocześnie nikt chyba nie ma już wątpliwości, że kina nie można traktować jako „nieudanego i wykołonego dziecka teatru”, co jeszcze przed dziewięćdziesięciu laty musiał udowodnić Béla Balázs³. Przekonanie o podrzędności filmu wynikało choćby z tego, że twórcy, krytycy i teoretycy teatralni przez wiele dziesięcioleci starali się dowieść wyższości preferowanej przez siebie sztuki nad kinem. Ono jednak – niegdyś postrzegane jako plebejska rozrywka dla mas – stosunkowo szybko przejęło „rząd dusz”, stając się jedną z najważniejszych inspiracji dla wyobraźni ludzi na całym świecie.

Stwierdzenie o wyższości teatru, głoszone przez przedstawicieli elity kulturalnej, stawiającej utrwalone przez tradycję środki i sposoby przekazu ponad młodszymi mediami, szybko stało się pustym, powtarzaniem z przyzwyczajenia sloganem. Wzrost znaczenia kina doprowadził do przewartościowania relacji tych sztuk, prowadząc do pogłębienia się asymetrii ich dwustronnych wpływów. Sztuka filmowa coraz mocniej uniezależniała się od inspiracji teatralnych. Kino wypracowało autonomiczny wobec metod scenicznych rodzaj aktorstwa, właściwy dla pracy z kamerą, dzięki której możliwe było stosowanie zbliżeń i zmiennych punk-

tów widzenia. Pojawił się także specyficzny, wykorzystujący inne niż w teatrze warunki techniczne sposób reżyserii i kompozycji poszczególnych scen. Co za tym idzie – nowe, właściwe medium filmowemu – odmiany konstrukcji dramaturgicznych czy tworzenia fabuły.

Dzisiejsze kino znakomicie obywat się bez nawiązań do dziedzictwa sztuki teatralnej. Choć nadal realizuje się adaptacje filmowe tekstów scenicznych, a dramaturgia kinowa wraca czasem – i to wcale nie przez antykwaryczną nostalgię – do perspektywy sceny (na przykład w najnowszych filmach Romana Polańskiego – *Rzeź /Carnage*, 2011/ i *Wenus w futrze /La Vénus à la fourrure*, 2013/), zabiegi takie można uznać za świadome ograniczenie, rezygnację z części repertuaru środków dostępnych filmowcom. W rezultacie znacznie częściej niż filmy inspirowane teatrem spotka się dzisiaj spektakle teatralne zdominowane przez kino. Ich twórcy nie ograniczają się przy tym do rozwiązań najbardziej wyrazistych (np. stosowanie projekcji materiału filmowego); ich projekty pozostają pod przemożnym wpływem poetyki i techniki filmowej, a także wykorzystują fabularne elementy opowieści znanych z ekranu.

Wielu polskich reżyserów teatralnych ujawnia fascynację medium filmowym. Od kilku lat coraz częstsze są premiery scenicznych wersji historii spopularyzowanych przez kino i – nawet jeśli pierwotnie były one adaptacją dramatu scenicznego czy prozy – z nim właśnie kojarzonych (*Nosferatu*⁴, *Dwunastu gniewnych ludzi*⁵, *Jak być kochaną*⁶, *Aktorzy prowincjonalni*⁷). Szczególnie wyraźne są także zapożyczenia z repertuaru postaci filmowych, a także wykorzystanie w spektaklach poetyki filmowej⁸. Współczesny teatr niejednokrotnie stosuje technikę montażu (nie można zapominać, że koncepcja „montażu atrakcji” Siergieja Eisensteina pierwotnie pojawiła się w odniesieniu do praktyki teatralnej), zmienne punkty widzenia, zbliżenia, dyslokacje, powtórzenia, projekcje, retro- i introspekcje. Z drugiej strony statyczna, rejestrująca obraz i dźwięk kamera filmowa może naśladować charakterystyczną dla pojedynczego obserwatora perspektywę widzenia, będąc jedynie „okiem” rejestracji, narzędziem zapisu pośredniczącym w przekazywaniu wizji spektaklu teatralnego. Znacznie częściej wywiera ona jednak (przez ruch, najazdy, kadrowanie) wpływ na formę i treść przekazywanej wizji, służąc przy tym twórczej adaptacji rejestrowanego przedstawienia teatralnego.

Praktycy i badacze estetyki obu dziedzin przyglądali się związkom teatru i filmu, analizując je z rozmaitych perspektyw. Charakterystyki porównawcze, które proponowali już w pierwszej połowie XX w. autorzy tacy, jak Vachel Lindsay, Bernard Shaw, Erwin Panofsky, Rudolf Arnheim czy Allardyce Nicoll, ustaliły obowiązujący repertuar najważniejszych elementów różnicujących specyfikę każdej z tych sztuk. Są one zapisem określonego stanu świadomości estetycznej, a także świadectwem recepcji praktyki teatralnej i filmowej konkretnego czasu. Równocześnie jednak uniwersalne znaczenie ustaleń proponowanych w ich ramach sprawia, że niejednokrotnie pozostają one aktualne i nie można traktować ich jedynie jako dokumentu historycznego. Wskazywane już wówczas zależności warto jednak badać nadal, i to nie tylko dlatego, że stale zmienia się specyfika technik stosowanych przez przedstawicieli obu sztuk, ale także dlatego, że dysponujemy dzisiaj nowymi sposobami deskrypcji i odniesieniami do nieopisanych wcześniej kategorii estetycznych. Równocześnie narastające od dziesięcioleci rozmycie form rodzajowych pozwala mówić o zjawiskach nowych, takich jak intermedialność sceniczna,

wideoteatr, interaktywność, performatywność w aktach indywidualnego odbioru video-streamingu, czy wideoperformans.

Paratekstualność

Choć nie można ignorować znaczenia wspomnianych kwestii, nie będą mnie tu zajmować odniesienia do techniki i poetyki, ogólne teorie estetyczne ani nowe, hybrydyczne gatunki twórczości teatralnej i filmowej. Chciałbym się przyjrzeć związkom kina i teatru na poziomie fabularnym. Nie będę koncentrował się na adaptacjach filmowych tekstów dramatycznych ani na spektaklach teatralnych wykorzystywanych w stosowanej niegdyś technice photoplay. Nie będę także omawiał praktyki polskich scen teatralnych pod kątem pojawiania się na nich wątków i postaci filmowych. Skupię się na tych przypadkach, w których spektakl (albo próby czy przygotowania do spektaklu, ewentualnie sam dramat jako zapowiedź potencjalnego przedstawienia) istnieje jako element świata przedstawionego fabuły filmowej.

W centrum moich rozważań znajduje się więc problem tekstologiczny, związany z praktyką intertekstualnego włączania przedstawienia teatralnego w film na zasadzie „wyrażenia cudzysłowowego” (jak pierwotnie nazwała intertekst Maria Renata Mayenowa⁹), które modeluje jego treść. Jeśli „wyrażenie” to jest rozpoznawane przez widza, uruchamia całość powiązanych z nim i funkcjonujących w świadomości odbiorcy znaczeń. Wzajemny wpływ i przenikanie się pierwszoplanowej treści (fabuły) filmu i treści dramatu scenicznego sprawiają, że film zawierający odniesienia do spektaklu nie funkcjonuje jako zestawienie niezależnych fragmentów. Przypadki takie nie są zatem przykładami brikolażu, a raczej hybrydycznym połączeniem wątków o różnej specyfice, osadzonych w odmiennych (ale wewnętrznych względem siebie) ramach prezentacji. Mogą one występować w różnych wersjach – jako historie równoległe (kiedy losy bohatera filmowego i dramatycznego rozgrywają się w sposób analogiczny lub podobny), zbieżne (sytuacja bohatera filmowego – świadomego tego bądź nie – ewoluuje w taki sposób, że zbliża go do położenia charakterystycznego dla postaci dramatycznej) i przeciwstawne (gdy los bohatera filmowego albo jego postępowanie pozostaje w wyraźnej opozycji do losu i postępowania postaci dramatycznej, przez co zostają szczególnie wyeksponowane jego osobiste motywacje, charakter, inspiracje, kierujące nim impulsy).

Każdy dający się rozpoznać cytat teatralny – choćby pojedynczy fragment sceny, obrazu czy odsłony dramatycznej – charakterystyczny, rozpoznawalny bohater, a nawet samo wspomnienie tytułu, wprowadza ważny ładunek znaczeniowy wzbogacający fabułę filmową. Przez dyfuzję sensów jest modyfikowana i uzupełniana treść akcji pierwszoplanowej prezentowanej w ramach świata przedstawionego na ekranie. Taka paratekstualność, jako jeden z opisanych przez Genette’a przykładów intertekstualności¹⁰, jest wykorzystana na przykład – w sposób dość subtelny, pozornie niezobowiązujący – w *Komediantach* (1961) Marii Kaniewskiej. Bohaterowie filmu, borykający się z problemami finansowymi członkowie wędrownego zespołu aktorów, wspominają odgrywanych niegdyś *Zbójców* Friedricha Schillera. Młoda obiecująca aktorka, Dziunia Jagielska (grana przez Ewę Radzikowską), zanim wystąpi – już jako kobieta opuszczona przez przepuknego



Komedianty, reż. Maria Kaniewska (1961)

kochanka i nagabywana przez bogatego arystokratę – w wymarzonej roli wrażliwej i doświadczanej przez los Ofelii w *Scenach z Hamleta*, dowiedzie swej siły i determinacji, grając Marię Stuart. W filmie Kaniewskiej motywy prowokowane przez nawiązania do spektakli pojawiających się na tle opowiadanej historii biegną równoległe do głównych wątków fabularnych. Nawiązania intertekstualne dopowiadają przekaz całości obrazu filmowego, a ich zmienność uzupełnia motyw zmieniających się stanów emocjonalnych młodej aktorki, zdobywanych przez nią doświadczeń, jej aktualnej sytuacji osobistej i pozycji życiowej.

Nieco inaczej można odbierać efekt nawiązań teatralnych pojawiających się w krótkometrażowym filmie Stanisława Lenartowicza *Aktorka* (1971). Tu także jest wspomniana Maria Stuart, jednak wzmianka dotycząca tej postaci dramatycznej prowokuje odniesienia negatywne. Gdy tytułowa bohaterka filmowa decyduje się na rzucenie sceny, przywołuje przykre zdarzenie z czasu, gdy grała królową Szkotów – kiedy „zapadała się pod ziemię”, mocno uderzyła się w głowę. To przeżycie pozostaje w relacji do bolesnego doświadczenia osobistego, które teraz stało się jej udziałem. Olga Siemionowna Jazykowa (Anna Ciepiewska), różniąc się charakterem od odgrywanej przez siebie postaci teatralnej, przywołuje ją, formułując paratekstualny argument przeciwko mężowi, Miszce Jazykowowi (Zdzisław Maklakiewicz). Mający stanowić dla niej oparcie mężczyzna pod nieobecność żony rozpił się i roztrwonił cały majątek. Jeszcze wyraźniejsze, w pełni intertekstualne nawiązanie dramatyczne zapowiada scena otwierająca film Lenartowicza. Olga pojawia się w niej jako Desdemona w inscenizacji *Otella*.

W obrazie tym nie sposób jednoznacznie określić typ relacji między opowieścią nadrzędną i podrzędną. Z jednej strony można traktować fabułę osadzoną w realiach carskiej Rosji jako równoległą do narracji Szekspirowskiej tragedii. Czteroletnia nieobecność żony popchnęła męża do alkoholizmu i doprowadziła go do bankructwa. Niezależnie od tego, czy podejrzewał zdradę małżeńską, czy samą nieobecność żony i jej pracę na scenie traktował jak niewierność, poczucie opuszczenia popchnęło go do nierozważnych kroków, a w rezultacie – do poczucia winy, rozpacz i samobójstwa. Z drugiej jednak strony fabułę *Aktorki* można traktować jako opozycyjną względem elżbietańskiego pierwowzoru. W tym wypadku

przyczyną wszystkich problemów staje się nie tyle podejrzenie niewierności żony, ile niewierność męża. Jego samobójcza śmierć nie jest jeszcze finałem dramatu filmowego, a jedynie ostateczną przyczyną końcowego upadku Olgi, którego znakiem jest jej oddanie się w ręce bogatego kupca, Iliuszki Babina (Zdzisław Kuźniar).

Dramat sceniczny w ramie ekranu

W interesującej mnie zarysowanej powyżej perspektywie intertekstualnej szczególnie ciekawe są przypadki filmów, w których pojawiają się nawiązania do przedstawień teatralnych opartych na znanym, obecnym w wyobraźni zbiorowej tekście dramatycznym. Uruchamia on wówczas swój ładunek znaczeniowy, który zostaje automatycznie wykorzystany jako element fabuły filmowej. *Mistrz* Jerzego Antczaka (1966) zestawia temat dumy i honoru jako wartości silniejszych od pragnienia ocalenia życia, a także namiętności, jaką może wywołać posiadanie władzy i stosowanie przemocy, z teatralną realizacją *Makbeta*. Tytułowy – nieznany z imienia i nazwiska – bohater filmowy (Janusz Warnecki) od lat przygotowuje się do odegrania na scenie roli szkockiego uzurpatora. Monolog z tekstu tragedii, w którym przyszedł zabójca Duncana opisuje wizję zwróconego rękojeścią ku sobie sztyletu, jest w fabule dramatycznej momentem przełomowym. W filmie stanowi on część sceny, w której aktor, mając szansę na ocalenie dzięki fałszywej tożsamości, wybiera drogę honoru. Zmuszony przez niemieckiego oficera do odegrania części sztuki pomija fragment, w którym sztylet jest opisywany jako przedmiot, który *drogę, którą miał iść, wskazuje*. Jakby w pełni rozumiejąc swoje tragiczne położenie i bezwzględność oprawców, kiwa głową i mówi: *To krwawe zamiary, takie na oczy rzucają mamidła*. Można mieć wrażenie, że bohater filmowy nie odnosi się w tym momencie do zabójstwa Duncana, lecz do podejmowanych właśnie ryzyka utraty życia z rąk bezwzględnych hitlerowców: *To krwawe zamiary / Takie na oczy rzucają mamidła. / Teraz pół świata zdaje się umarło, / Zbrodnicze mary szarpią snu zasłonę, / Błada Hekate zbiera swe ofiary, / A mord zgłodniały i judzony przez wilka, / Swojego stróża, co przeciągłym echem / Hasło mu daje, do krwawego celu / Sunie jak potwór*¹¹.

Do innej tragedii Szekspira nawiązuje jedna ze pierwszych scen *Stanu strachu* Janusza Kijowskiego (1989), która prezentuje stolikowe czytanie *Hamleta*. Przebieg próby, prowadzący do manifestacji buntowniczego charakteru aktora Jana Małeckiego (Wojciech Malajkat), ale także ładunek znaczeniowy kanonicznego tekstu dramatycznego wpływają na odbiór całości dalszego postępowania tego bohatera. Zestawienie go z postacią duńskiego księcia staje się przyczynkiem do określonej interpretacji jego wyborów dokonywanych w ważnym momencie historycznym – w czasie stanu wojennego (*Żle się dzieje w państwie duńskim*). Wspomnienia ojca, którego obraz powraca w retrospekcjach niczym wizja ducha, poczucie odosobnienia, a także potrzeba ludzkiej solidarności z uciskanymi znakomicie komponują się w spójny obraz hamletyzującego mieszkańca Polski początku lat 80.

Tylko częściowo inny jest kontekst wprowadzenia tekstu stratfordczyka w *Kobiecie w kapeluszu* Stanisława Różewicza (1985). Oprócz odniesień do *Króla Leara* ważnym elementem fabuły jest tutaj – tłumaczący położenie głównej bohaterki (grającej „same ogony”) – wątek z *Balu manekinów* Brunona Jasińskiego. Jednak to właśnie marzenie Ewy o roli Kordelii popycha ją do działania i do rewizji



Mistrz, reż. Jerzy Antczak (1966)

wspomnień, będącej próbą poznania i zrozumienia własnego ojca. Ujęte w retrospekcjach wizje przeszłości sugerują, że położenie aktorki przypomina nieco sytuację, w której znalazła się Kordelia (z nią filmowa bohaterka utożsamia się). Analiza roli nawiązań teatralnych i dramatycznych we wskazanych i podobnych im filmach pozwala pytać o to, czym dla ich twórców, dla bohaterów opowiadanych historii i dla zrozumienia przebiegu fabuły filmowej jest dramat i oparty na nim spektakl teatralny.

Dzieła filmowe, które wprowadzają konkretne konteksty i w których pojawiają się inscenizacje Szekspira, Goethego (*Jeszcze nie wieczór*, reż. Jacek Bławut, 2008) czy Wyspiańskiego (*Aktorzy prowincjonalni*, reż. Agnieszka Holland, 1978), mogą dowodzić aktualności klasycznych tekstów, konfrontując ich wymowę z daną rzeczywistością społeczną i polityczną. To szczególnie ciekawe w odniesieniu do opresyjności władzy, oportunistów twórców kultury i cenzury funkcjonującej w czasach Polski Ludowej. Wszystkie te zjawiska można odnieść do roli Konrada w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego, do której przygotowuje się Krzysztof Malewski (Tadeusz Huk) w *Aktorach prowincjonalnych*. Aktor ten, podobnie jak wielu innych pierwszoplanowych bohaterów wspomnianych filmów, jest zafascynowany tekstem scenicznym, który z szacunkiem studiuje, interpretuje i stara się zrozumieć.

Alegacja – słowo święte

W świecie labilnych, często odwróconych wartości czasów PRL tekst dramatyczny stanowi oparcie etyczne dla wielu bohaterów filmowych. Prezentacja teatralna jest przez nich zwykle idealizowana jako jeden z niewielu stałych punktów w świecie znaczonej niepewnością, w którym rzadko pojawiają się drogowskazy moralne. Postępowanie *dramatis personae* staje się dzięki temu specyficznym, często niedoścignionym wzorem dla postaci w ramie fabuły filmowej. W przyjmowanej przez nie idealizującej perspektywie intertekst dramatyczny pojawia się jako alegacja. Relacja dialogowa fabuły filmowej z tekstem sztuki jest asymetryczna, ale tym razem to dramat funkcjonuje autorytarnie – jako słowo uznane, zastane. Dlatego właśnie byty dramatyczne potrafią zawładnąć wyobraźnią filmowych bohaterów, stanowiąc dla nich najpewniejszy punkt odniesienia. Jak stwierdza Michał Bachtin: *Słowo autorytatywne wymaga, byśmy je uznali i przyjęli, narzuca się nam niezależnie od stopnia wzbudzanego w nas wewnętrznego przekonania; od początku łączy się dla nas z autorytetem. Słowo autorytatywne dociera do nas z daleka organicznie związane z ważniejszą od naszego czasu przeszłością. To, by tak rzec, słowo ojców. W przeszłości już uznane. To słowo zastane. (...) Słowo autorytatywne domaga się od nas bezwarunkowego uznania, a nie swobodnego opanowania i zbliżenia z naszym własnym słowem*¹².

Skoro słowo w dramacie ma taki autorytet, wszyscy, którzy w filmowym świecie przedstawionym modyfikują czy skracają teksty dramatyczne, stają się uosobieniem niewiernych obrazoburców. Krzysztofowi Małeckiemu w pracy nad *Wyzwoleniem* marzył się „punkt zwrotny” – nie tylko w wymiarze osobistym, ale też artystycznym i społecznym. Tymczasem reżyser, Sławomir Szczepan (Tomasz Zygadło), wykreśla kolejne znaczące fragmenty sztuki Wyspiańskiego i unika odpowiedzi na kierowane do niego pytania interpretacyjne. Stara się pozbyć problemu i w żadnym momencie nie prowokować dyskusji: *Ma pan rację, panie Krzysiu, należy unikać niejasności, proponuję, to też po prostu wywalmy*. Romantyczny charakter zrywu podjętego przez bohatera popycha go do buntu i wołania o pomoc: *Dyrektorze (...) przecież tego nie można skreślać! (...) Ojczyzna, los człowieka, wolność... nie ma, nie ma! Maską piętnasta, jedenasta, ósma, nie ma. Warchoły to wy? Nie ma! (...) Jak może być „Wyzwolenie” bez sprawy Polski? Co to znaczy, że robimy spektakl o aktorach i o teatrze?*

Wobec rozterek aktora i podjętej przez niego – choć skazanej na niepowodzenie – próby walki, reżyser wykazuje się daleko posuniętą ignorancją. To oportunistą, niegotowy do podjęcia ryzyka dyskusji na ważne tematy społeczne, polityczne czy historyczne. Relację idealizmu odtwórcy głównej roli z autorem przygotowywanej inscenizacji ilustruje bezpośrednio przytoczony dialog z *Wyzwolenia* (scena *W katedrze na Wawelu*) w tekście dramatycznym rozgrywający się pomiędzy Aktorem, Konradem i Muzą. W trakcie omówienia po premierze wypowiadają go – jako jedyni rozumiejący problem – obsadzeni w spektaklu aktorzy, Krzysztof i Andrzej: *Myślę, by sztukę skrócić, gdy jutro powtórzą, w momencie, gdy Konrad wychodzi na scenę. / Chcesz mnie skrócić o głowę. / Kwesie trzy lub cztery, ze stanowiska sceny, reżyser wykreśli. / Jak to, – chcesz biżuterie dać poprawiać cieśli*¹³. Bardzo podobnie do wskazanej relacji Szczepana do wystawianego przez niego tekstu *Wyzwolenia*, można traktować stosunek reżysera do przygotowanej przez niego in-



Aktorzy prowincjonalni, reż. Agnieszka Holland (1978)

scenizacji w *Kobiecie w kapeluszu* Stanisława Różewicza. Ewa z pasją studiuje *Króla Leara*, widząc szansę na odegranie roli jedynej szczerzej córki starego władcy. Reżyser Lewicki (Marek Kondrat), który ma przygotowywać inscenizację tego dramatu w Teatrze Pigmalion, okazuje się jednak beztróskim ignorantem. Nie ma oryginalnego pomysłu, powtarza tylko charakterystyczne, zwykle przez siebie stosowane chwytby teatralne: *Tak... Nie wiem, no nie wiem jaki będzie ten Lear, wiem, że... że wiele rzeczy chciałbym stylizować... Gest. Gest musi być muzyczny. Z tradycji kabuki. Muzyka japońska.* Lewicki uważa, że Szekspir nie napisał dobrego tekstu. Stwierdza, że wielu fragmentów nie rozumie i zapowiada, że będzie je skreślał, skreślał i zmieniał. Potwierdza w ten sposób przekonanie, że inscenizator teatralny rzadziej pojmuje koncepcję dramaturga niż zaangażowani w rolę aktorzy, którzy przyjmują je jako wcielenie własnego *alter ego*: *Trudna sztuka ten Lear. Pierwszy monolog na przykład. Bzdurny. Wychodzi ojciec i pyta dzieci, które najbardziej go kocha. Albo... Nie, ale w ogóle jest pełno mielizn, pustych miejsc w tej sztuce. Ja to będę skreślał, wszystko to będę skreślał.*

W filmach, szczególnie tych, które powstawały w czasach Polski Ludowej, spektakl teatralny zaskakująco często staje się sposobem na potwierdzenie świadomego zaangażowania bohaterów, ich – romantycznych w swojej istocie – „czucia i wiary”. Obserwacja ta jest szczególnie ciekawa wobec nawiązań, które nieodzownie wprowadzają odwołania do wskazanej na wstępie kategorii teatralności. Jej cechą charakterystyczną jest sztuczność: kostium, pretensja, kłamstwo, a przynajmniej udawanie, które odbywa się w określonych, konwencjonalnych ramach umowności. W życiu teatr jest kojarzony z fałszem, a scena traktowana jako przestrzeń pozorowanych przeżyć i emocji. Tymczasem wiele konwencji filmowych jest odbieranych zwykle jako sposób na bezpośrednie odzwierciedlenie rzeczywistości. A jednak we wspomnianych filmach to właśnie teatr i tekst dramatyczny stają się jedynym „prawdziwym” odniesieniem dla bohaterów. Są oni gotowi – wbrew wszystkim i wszystkiemu – bronić go, nawet jeśli pociąga to za sobą niemałe koszty.

Fikcyjny dramat w fikcji filmowej

Filmowe nawiązania do teatru nie ograniczają się jedynie do klasycznych tekstów dramatycznych i do powstających na ich podstawie widowisk scenicznych. Pojawiająca się w filmach teatralna intertekstualność często dotyczy także inscenizacji dramatów fikcyjnych. Wzorcowymi przykładami takiego typu intertekstualności są: *Jutro premiera* Janusza Morgensterna (1962), *Maskarada* Janusza Kijowskiego (1987) i – wyjątkowy w proponowanym tu zestawieniu, bo powstały w Stanach Zjednoczonych – film *Synekdocha, Nowy Jork* w reżyserii Charliego Kauffmana (2008). W każdym z nich przygotowywany spektakl teatralny przedstawia sytuację w jakiś sposób analogiczną do sytuacji pracujących nad nim artystów. Opracowywane teksty dramatyczne dopowiadają tu koleje losu filmowych bohaterów.

Wyjątkowo wielowarstwowe relacje filmu i teatru można wskazać na przykładzie obrazu *Jutro premiera* opartego na sztuce Jerzego Jurandota. Opowiada on o pracy zespołu fikcyjnego teatru Studio przygotowującego inscenizację dramatu *Trzeci dzwonek* Zenona Wiewiórskiego (Gustaw Holoubek). Niezależnie od tego, że – jak wskazuje rama kompozycyjna filmu – fabuła okazuje się fantastyczną wizją autora tekstu, spektakl, nad którym pracują aktorzy, reżyser i scenograf, łączy się z ich doświadczeniami życiowymi. Centralną postacią dramatu jest starzejąca się aktorka, Magdalena, która w imię ambicji artystycznych rezygnuje z ostatniej, być może, szansy na przeżycie wielkiej miłości. Obsadzona w tej roli teatralnej Janina Radwańska (Irena Malkiewicz) stwierdza na początku, że czuje więź ze swoją bohaterką. Ma być do niej podobna, bo i ona: *kiedy ma wybrać między mężczyzną a teatrem, wybiera teatr*. Wkrótce życie zweryfikuje jej słowa, okaże się bowiem, że dojrzała gwiazda Teatru Studio jest zaangażowana w romans z młodym scenografem, Romanem Wittingiem (Tadeusz Janczar) i nie jest w stanie pogodzić własnych uczuć z pracą na scenie. Jest to tym bardziej trudne, że partneruje jej Barbara Percykówna (Kalina Jędrusik), młoda aktorka, o której względy zabiega także kochanek Radwańskiej.

W przełomowej scenie filmu, podczas próby teatralnej, Radwańska wypowiada kwestię Magdaleny: *Wiem doskonale, że nie jestem już młoda i to dla mnie trzeci dzwonek, ale tym bardziej właśnie, czemu życie nie mogłoby uśmiechnąć się właśnie do mnie...* Aktorka myli tekst, odnosząc się w osobisty sposób do swojej kwestii. Poprawia się jednak szybko, kończąc zdanie słowami: *do kobiety u progu jesieni*. Starzejąca się gwiazda ujawnia gromadzące się w niej negatywne emocje, gdy domaga się skreślenia słów przypisanych w dramacie postaci granej przez Percykównę: *jest dla ciebie za młody*. Kiedy w kolejnej scenie, odpowiadając na jej prowokację, reżyser odruchowo stwierdza, że powinna po prostu grać siebie, Radwańska unosi się dumą i rezygnuje z roli. Jej decyzja jest przeciwieństwem tej, którą podejmuje odgrywana przez nią postać. Swoją decyzję potwierdza po premierze, która odbyła się bez jej udziału. Mówi do niedawnego kochanka: *Historia z tą dziewczyną była dla mnie dzwonkiem alarmowym. Pomyśl – wyrzekłam się dla ciebie roli, na którą miałam taką ochotę*. Historia, analogiczna do opowieści dramatycznej umieszczonej jako intertekst w fabule filmowej, znajduje w filmie Morgensterna inne rozwiązanie. Idealizująca siebie aktorka utrzymuje początkowo, że jest tu pewna równoległość, nie przechodzi jednak życiowej próby i doprowadza do sytuacji, w której jej życie zostaje przeciwstawione sytuacji teatralnej.



Kobieta w kapeluszu, reż. Stanisław Różewicz (1985)

Całkiem inaczej można opisać relację losów bohatera i pojawiającej się w filmie jako intertekst fabuły dramatycznej na przykładzie *Maskarady* Janusza Kijowskiego. Tu życie wraz z wieńczącą je śmiercią stanowią dopełnienie sztuki inspirowanej aktorów do działania. Już w wątkach pobocznych filmu można dostrzec wiele nawiązań do dramatów i obrazów Witkacego – zakochana bez wzajemności Ewa (Adrianna Biedrzyńska) gra pannę Tutli-Putki, a młodzi, zbuntowani członkowie niezależnej grupy teatralnej odgrywają sceny rewolucji z *Szewców*. Pojawiają się także odniesienia do życia i samobójczej śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza. Michał Barczewski (Zbigniew Zapasiewicz) to mistrz sztuki aktorskiej, który stanowi niedościgniony wzór dla odnoszącego pierwsze sukcesy młodego aktora, Jacka Burdy (Bogusław Linda). Barczewski zerwał ze światem i uciekł ze stolicy, aby doskonalić jedną rolę. Napisał ją dla siebie w autorskim dramacie *Śmierć artysty w lesie*. Współpracująca z nim Lola (Teresa Budzisz-Krzyżanowska) opisuje to jako rodzaj twórczej obsesji: *Sam to wymyślił i rozpiisał na obrazy. Poprawia dialogi wciąż*.

Śmierć artysty w lesie, dramat napisany dla teatru, w którym *nie chodzi o grę, a o intensywność przeżywania*, musi wieńczyć tragiczne zakończenie. Barczewski wielokrotnie powraca do prób, które stale przerywa w końcówce kulminacyjnej sceny. Zanim doprowadzi ją do końca, stwierdza zawsze: *jesteśmy teraz w najtrudniejszym momencie sztuki, nie wiadomo jak przez to przebrnąć*. Kiedy Burda decyduje się podjąć próbę wejścia w tę rolę, nie waha się. Dopiero wówczas może nastąpić finał – tytułowa śmierć artysty w lesie staje się faktem. Rola, którą napisał dla siebie samego, stała się dla Barczewskiego rodzajem tekstu świętego. Zawład-

nał on całym jego światem, stając się równocześnie obsesją dla naśladowającego go młodego aktora. Dla obu najważniejszy był teatr; ważniejszy od życia i od śmierci. Barczewski formułował swoje założenia, mówiąc do Loli: *Jeżeli chcesz być ze mną, to musisz grać, nie wolno ci być sobą, ani przez chwilę, ani przez moment, ani przez ułamek zapomnienia*. Znał jednak granicę, której nie przekroczył.

Jeszcze inaczej prezentuje się zbieżność dramatycznej fabuły teatralnej i filmowej w filmie *Synekdocha*, *Nowy Jork* Charliego Kaufmana (2008). Caden Cotard grany przez Philipa Seymoura Hoffmana to reżyser spektaklu *Symulakrum* inspirowanego jego własnym życiem. Konstrukcja szkatułkowa nie prowadzi do odkrywania nowych wątków i elementów prezentacji, lecz jest rodzajem wielokrotnego powtórzenia sytuacji z przeszłości. Teatr jest sposobem na powielenie i powtórzenie filmowej rzeczywistości. Powroty te można traktować, paradoksalnie, jako najbardziej znaczący i stabilny element egzystencji bohatera. Odtworzenie czasu minionego nie przyczynia się do jego zachowania, jest bowiem żywą re-produkcją. Spektakl teatralny to dla Cadena osobisty wehikuł czasu. Niesdoskonałe powtórzenia, a raczej wciąż ponawiane ich próby, są – podobnie jak w teatrze Tadeusza Kantora – ważniejsze od przeszłości zachowanej na kliszach czy taśmie filmowej. W filmie tym spektakl jest powtarzany, reprodukowanym, wskrzeszonym bytem postaci stanowiących dla niego pierwowzór. Pierwotna, wzorcowa historia i opowieść teatralna biegną równolegle.

* * *

Równoległe, zbieżne i przeciwstawne widzenie fabuły filmowej i stanowiącej jej część opowieści teatralnej to trzy odsłony – zawsze dialogicznej – intertekstualnej obecności teatru w filmie. Często samo wspomnienie tytułu, cytata, fragment sceny czy charakterystyczne zachowanie postaci wprowadza ważny ładunek znaczeniowy, który przez dyfuzję sensów modyfikuje i uzupełnia treść akcji w filmowym świecie przedstawionym. Osadzone w konkretnych kontekstach fabuły filmowe, w których pojawiają się inscenizacje klasycznych dramatów, dowodzą aktualności tych tekstów kultury. Równocześnie konfrontują ich przekaz z konkretną rzeczywistością społeczną i polityczną, stając się źródłem nie tylko metafor, ale także dosłownych komentarzy opisujących codzienność danego czasu. Obdarzeni wrażliwością i wyczulonym zmysłem obserwacji twórcy filmowi mogli w otaczającym ich świecie dostrzegać wiele związków rzeczywistości z kategorią teatralności. Dążąc do sportretowania prawdziwych przeżyć, uciekali w jawną – konwencjonalną, sceniczną – wersję tej właśnie teatralności. Jak stwierdziła Susan Sontag w esej *Film i teatr: Teatr posługuje się sztucznością, podczas gdy kino jest wierne rzeczywistości, która w rzeczy samej jest skrajnie materialną rzeczywistością „wyzwoloną” (...) przez kamerę*¹⁴. Tymczasem spektakl, który pojawia się w filmie, pomimo sztuczności, staje się okazją do powtarzania, odgrywania i ponownego przeżywania czegoś „naprawdę”. Wskrzesza byty postaci ważnych dla bohaterów filmowych, ale także dla naszej wyobraźni kulturowej, stając się jednocześnie figurą zniewolenia i konwencjonalności życia codziennego.

PIOTR DOBROWOLSKI

- ¹ Zob. pojęcie teatralności w krytyce Michaela Frieda, w: A. Rejniak-Majewska, *Doświadczenie obramowane. „Pochłonięcie” i „teatralność” w krytyce Michaela Frieda*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2006, s. 389-410.
- ² Zob. np.: S. Sontag, *Film i teatr*, tłum. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 87-88 (tekst drukowany w niniejszym tomie).
- ³ *Na ogół skłonni jesteśmy widzieć w filmie nieudane i wykołejone dziecko teatru, uważając, że chodzi tu o zepsutego i okaleczanego wyrodka, o tanią namiastkę teatru, która jest w takim stosunku do prawdziwej sztuki scenicznej, jak reprodukcja fotograficzna do oryginalnego obrazu*. B. Balázs, *Szkice o dramaturgii filmu*, w: tenże, *Wybór pism*, tłum. K. Jung, R. Porges, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957, s. 40.
- ⁴ *Nosferatu wg Dracula* Brama Stokera, reż. Grzegorz Jarzyna, Teatr Narodowy w Warszawie, premiera 12.11.2011.
- ⁵ *Dwunastu gniewnych ludzi*, reż. Radosław Rychcik, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu, premiera 2.03.2012.
- ⁶ A. Jakimiak, *Jak być kochaną*, reż. Weronika Szczawińska, Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego, premiera 8.10.2011.
- ⁷ A. Holland, W. Zatorski, *Aktorzy prowincjonalni*, reż. Agnieszka Holland, Anna Smolar, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, premiera 6.12.2008; A. Jakimiak, *Artyści prowincjonalni*, reż. Weronika Szczawińska, Teatr Powszechny w Łodzi, premiera 8.03.2013.
- ⁸ Najbardziej wyrazistym przykładem wykorzystania inspiracji w teatrze w ostatnim sezonie były *Dziady* Radosława Rychcika z Teatru Nowego w Poznaniu, gdzie Guślarz do złudzenia przypominał Jockera z *Mrocznego rycerza*, a Józio i Rózia – upiorne bliźniaczki z *Lśnienia* Stanleya Kubricka. A. Mickiewicz, *Dziady*, reż. Radosław Rychcik, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu, premiera 22.03.2014.
- ⁹ M. R. Mayenowa, *Wyrażenia cudzysłowowe. Przyczynek do badań nad semantyką tekstu poetyckiego*, tłum. D. Urbańska, w: tenże, *Studia i rozprawy*, oprac. A. Axer, T. Dobrzyńska, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1993, s. 163-174.
- ¹⁰ G. Genette, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, tłum. J. E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge 1997. Zob. też G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014 i M. Głowiński, *O intertekstualności*, w: tenże, *Poetyka i okolice*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 83-124.
- ¹¹ Cytowany tekst wypowiedzi bohatera filmu. Opiera się on, jak twierdzi sam Mistrz, na dziewiętnastowiecznym przekładzie *Makbeta* autorstwa Leona Ulricha, który sam *trochę wyczyścił*, dzięki czemu wiersz zyskał wyraźniejszą frazę rytmiczną. W pierwotnej wersji tekst ten brzmi nieco inaczej: *Krwawe przedsięwzięcie / Takie mym oczom przedstawi widziadła. / Teraz pół świata zdaje się umarło, / Sen pod firanką dręcząc złe marzenia, / Hekacie składa guślarza ofiary, / A mord wychudły, zbudzony przez wilka, / Swojego stróża, co przeciągłym wyciem / Hasło mu daje, do swego celu / Jak duch się skrada, krokiem Tarkwiniusza*. W. Shakespeare, *Makbet*, tłum. L. Ulrich, akt II, sc. 1, w. 627-635. Zob. <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/makbet.html> (dostęp: 6.01.2014).
- ¹² M. Bachtin, *Słowo w powieści*, w: tenże, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. M. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 183-184.
- ¹³ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, oprac. A. Łempicka, Wrocław 1970, s. 197-198.
- ¹⁴ S. Sontag, dz. cyt., s. 7-8.